# DESCRIPCION E INVENTARIO DE LA OTRA COPLA ANDALUZA

juán josé téllez

Quince años han transcurrido desde que a finales de la década de los 60, Carlos Cano, Antonio Mata, el poeta Juan de Loxa, Angel Luís Luque, Enrique Moratalla, Miguel Angel González, Salvador Morales y otros, suscribieran el legendario Manifiesto Canción del Sur. Algo nuevo comenzaba a ocurrir pero sin embargo y a la larga, sus propios mentores terminarían por reconocer su escasa influencia de hecho, por encima de su evidente valor simbólico.

Andalucía, la mayor reserva peninsular en ritmos y proclamas musicales, no convirtió su obra copla en una propuesta homogénea pero heterodoxa, sino en un ejercicio individual, fervoroso y libertario, cuyos resultados asoman sobre las tapias de la nueva frontera marcada en el cante gitano–andaluz por virtuosos como Camarón de la Isla, en esa rica veta moderna abierta hace siglos por Miguel Ríos, el masivo éxodo de cantautores y la presencia bonancible y brillante de Carlos Cano, Javier Ruibal y otros francotiradores honorables.

Del nuevo Hondo

Escaso vínculo con la intensa búsqueda de Camarón o Morente, guarda el cómodo viaje de Antonio Cortés "Chiquetete" o de "Turronero", desde el acerbo del cante tradicional hasta el zoco del bolero desvirtuado. No sólo les separan escuelas y cualidades canoras divergentes, sino también intenciones.

Los primeros actúan sobre las pesquisas de los grandes innovadores y sacerdotes del hondo. Arrastran su leyenda y sabiduría. José Monge, Camarón de la Isla, conoce como explorador experto la arquitectura de los palos tradicionales y necesita –como en su guitarra, Paco de Lucía–, buscar trochas y construcciones novedosas poque así lo aconseja su precisión de aventura y su alegre huída del aburrimiento personal. Como Sanlúcar en sus cuerdas, la carga poética gana la partida a Enrique Morente. Al hilo de Camarón, se niega a encerrarse perpetuo en la cárcel del compás antiguo, aunque rinda homenaje a Chacón, pero tercie desde Machado y Hernández, a Vivaldi, San Juan o Almutamid.

En uno y otro caso, rústico e inadecuado resulta encasillar sus discos. El flamenco burla su propio cuartel de invierno y retoza sobre las praderas del jazz, la música clásica, el tirón mediterráneo, el Islam, Grecia o, sin rubor ni titubeos, la valía del pop–rock o la encuesta experimental.

Chiquetete y Turronero, firmes promesas en su día para una prosecución lineal de las fórmulas habituales del cante, prefirieron reincidir en el maltrato que la posguerra y el hambre ofrecieron al género hasta recluirlo en giras picarescas y malabarismos de opereta. Víctimas y verdugos de una situación de fondo que escapa de sus manos y pasa por el tamíz de la política discográfica y de los grandes "capos" de las contrataciones artísticas.

Mejor suerte cualitativa, aunque no económica, disfrutan Juan Villar, Diego Clavel, Chano Lobato y otro largo etcétera de cantaores, hasta el temple de "Fosforito". Juan Peña "El Lebrijano", por su parte, resulta a esta fecha, el ecuador y mediodía entre el mairenismo orto-

doxo genial y brillante y lúcido Camarón. Aunque su estrella haya descendido durante los últimos años, José Menese sigue siendo discípulo directo aunque remoto de don Antonio Mairena, mientras aún suenan los ecos de las letras que escribiese durante años para el de la Puebla, Moreno Galván.

Heterodoxos.

Salvador Távora, en declaraciones recogidas por Victor Claudín (1), diferencia: "El cante se elabora por la historia y la historia del gitano en Andalucía, como en cualquier otro sitio, es una historia dura. Andalucía tiene sus propias canciones y su propio cante y son aquellos que se elaboran a partir de ese archivo que hay en la memoria de todos. La otra canción andaluza ha nacido del pentagrama, y eso sólo puede decirse que es la música de unos andaluces que saben música".

A mitad de camino entre ambos polos, vagabundean el dulce exotismo de Lole y Manuel, Pepe de Lucía y Tijeritas. O bien, al borde de la cantautoría, Miguel López –ex-"Quejío"– , Luís Marín y el propio Távora, autor en "Columbia" de un plástico que recogía sus "Campesinos Tristes" y "Segaores".

Una de las grandes injusticias de la transición democrática española se llama Manuel Gerena. Enarbolado como bandera en años difíciles, sepulto luego para la opinión pública cuando la progresía decidió ser ultramoderna de toda la vida y los puristas siguieron rasgándose las vestiduras y cortándole el traje del desprecio. Gerena, que conocía los palos y su compás, prefirió siempre llamarse cantautor en un ejercicio de modestia que le exculpa de presuntos delitos de lesa majestad contra el hondo.

En la misma frecuencia, aunque con ribetes distintos, cabe emplazar a Paco Moyano. Si a la vanguardia del cante, le atrae el Mediterráneo, Moyano, en ida y vuelta, se dirige a Suramérica y renueva lazos de confraternidad con los ritmos sudacas. De ahí, su querencia por Yupanqui, su cordialidad hacia la Nueva Trova Cubana o de hecho, su trabajo con Alfredo Zitarrosa. Y en un ángulo, finalmente, antípodo en absoluto, los primeros pasos de "Tijeritas".

José Carrasco Domínguez, alias "El Cabrero" ha sabido crear un personaje comercial de apariencia recien salida de campos de pastoreo o poblado del Far West. Sus letras, engarzan con la mejor tradición del fandango, salvo por su profusión, ciertamente abusiva, que le han llevado a una pluricontratación frecuente, despertando aficiones y recelos, con igual desmesura en cualquier caso.

Muchas tablas

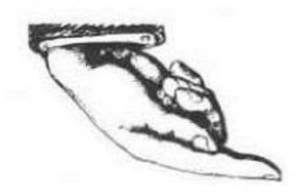
A raíz del espectáculo "Oratorio" del Teatro Lebrijano, el drama, el cante y la denuncia social empiezan a subirse de la mano, al escenario, siguiendo bien las pautas de la vanguardia independiente o del teatro de los pobres y antiguas operas flamencas remozadas.

La Cuadra –nombre nacido, al parecer, de un bar frecuentado por Távora y Francisco Lira– levanta innovadoramente su "Quejío" y luego, "Los Palos", "Herramientas" o la Pascua Flamenca animada por Monleón.

"Camelamos naquerar" de José Heredia Maya se convierte, sin embargo, en la gran sorpresa que llega incluso a revocar leyes absolutas contra el pueblo gitano, cuya persecución denunciaría también Félix Grande en la voz de Juan Peña.

Se suceden trabajos escénicos de corte similar, a los que se unen bailaores como Mario Maya –que del "Camelamos . . ." transcurre hasta el "Ay" de Juan de Loxa–, Antonio Gades, bajo otros presupuestos estéticos, o la malograda "Andalucía en pié" de Fernando Quiñones. De la denuncia explícita, algunas apuestas como "Macama Jonda", también de José Heredia, intentarían años más tarde, el peligro de la reconciliación solidaria entre pueblos y hombres inocentes.

El tirón del cante y los sones andaluces, llega a veces a un esbozo de aculturación y empapa canciones de Serrat, lleva a Marina Rossell a entonar una petenera en catalán, a Elisa Serna al lamento, o a compases de Paco Ibañez y un curioso intento de Paco Curto sobre Miguel Hernández. Sus acordes y la confianza en Paco de Lucía hacen coincidir a John McClaughin, Al Dimeola, Chick Corea o Eric Clapton; Toti Soler rasga sus notas y Raimundo Fagner comparte "La leyenda del tiempo" con Camarón al tiempo que se abren peñas en Francia y Argentina o se animan guitarras japonesas y de Finlandia.



## La otra copla andaluza

"Cuaderno de coplas", el último trabajo editado por Carlos Cano, recuperaba este término, en la tradición de Emilio El Moro, el pasodoble y Rafael de León, para definir una de sus facetas musicales predilectas y que él practica alternativamente a una música de fábrica más compleja. Difíciles de marcar resultan las diferencias entre esta otra copla de Andalucía y la tradicional, tal vez porque como el propio Cano confiesa: "Creo que la canción en Andalucía no hay que inventarla, porque está ahí. La gente canta mucho en la calle y no pasa lo mismo que en Cataluña o que en el País Vasco. Ahí tenemos el cancionero popular: nuestra propia canción tradicional ya es combativa" (2).

A estas alturas de la historia, sabe que la llamada Nueva Canción Andaluza, "no ha llegado a fructificar nunca como un movimiento unitario". Quizás abandonó por ello el Manifiesto Canción del Sur que con otros mú os e intelectuales granadinos había fletado a nales de la década de los 60.

## Descoque de la bata de cola

Por encima de sus defectos bullangueros, las rancias folklóricas imprimieron marcha a la carátula de un régimen monolítico. Entre las grandes señoras del cante —desde Pastora Pavón a las de Utrera o la Piriñaca— y las batas de cola o caracolillos traviesos de las folklorísimas, media un Río Grande que a veces puede llamarse Rocío Jurado o María Jimenez, a quien se debe el milagro de meter por rumbas canciones de Amancio Prada o de Silvio Rodríguez, sin ir más lejos.

Al pairo de lo que fue nombrado en un tiempo como sonido "Caño Roto" y ahora himno oficial de los suburbios bajo el nombre de "Los Chichos" o "Los Chunguitos", equipos como "Las Grecas" intentaron el quiero y no puedo entre lo auténtico y lo artificial. Con mejor suerte y en ruta parecida, La Susi o Remedios Amaya siguen los pasos de la Repompa de Málaga, antes que aquella Mikaela cantora de Alberti.

En otro callejón de la reciente historia musical andaluza, los últimos años han contemplado la recuperación de las sevillanas. Cante maltrecho por su abuso y monotonía, que ha cobrado un novedoso tono en Romero Sanjuán y ha sido rescatado, con fortuna distinta, por gente poco sospechosa como Benito Moreno, musicando a Becquer, o Nacha Guevara en el peor tropiezo de su carrera.

A los grupos tradicionales del género o cantores solitarios como El Pali o el mejor Chiquetete, dieron en unirse "Gente del Pueblo", con José María Carrillo a la cabeza y por cuya coherencia ideológica y algunos textos, acabaron con sus huesos en presidio.



El Manifiesto llegó a contar con un programa de radio propio y sirvió como catalizador para iniciativas que ya habían emprendido gente como Manuel Díaz, creador de aquella "Nanda", por ejemplo, versionada años más tarde por Nuestro Pequeño Mundo, y vinculado, en Granada, especialmente, al grupo "Aguaviva".

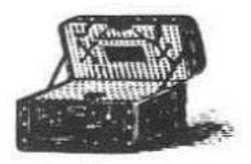
La larga experiencia de este elenco supone un hito indiscutible para un tiempo y un país que veía cercenadas alternativas valiosas por mor del riguroso poder político de la época y el hastío que contagiaban las Casas de Discos u otros elementos externos de la farándula. Paradójicamente, "Aguaviva" disfrutó del respaldo popular desde el primer disco que lanzara al viento, como Bob Dylan la suya, la inquietante pregunta de Alberti: "¿Qué cantan los poetas andaluces de ahora?". Y entrase con Federico en las celdas de tortura para recibir las veinticuatro bofetadas del miedo.

De su acogida en Italia, por ejemplo, puede dar testimonio el hecho anecdótico de que algunos despistados aún les recuerden como "Acquaviva". Desde sus inicios dramático—musicales, su prolongado ejercicio lírico con textos de la generación del 27, Gabriel Celaya, Nazim Hikmet, Gloria Fuertes, León Felipe, Carlos Alvarez, hasta su cooperación con poetas andaluces y más próximos, media más de una década de contínua investigación que concluyó en "La invasión de los bárbaros", sobre palabras de Juan de Loxa. Durante su postrer período, los créditos de sus canciones incluían los nombres de José Nieto y Pedro Cobos que, por su cuenta, realizarían luego obras apasionantes como la "Galería de Perpetuas" interpretada por Pepa Flores.

Antonio Mata, que suscribe también el Manifiesto, llegaría a grabar un prometedor primer disco: "Entre la lumbre y el frío" (3) Fernando González Lucini (4) recogería de este cancionero, el texto ritual que afirma:

"Esta canción que escapa
de mi garganta,
es un pájaro herido
buscando rama,
es un rumor de voces
que antes callaban,
es un viento afilado
entre las besanas.
Es un abrazo lento
de nieve y fuego.
Es un grito perdido
que busca el eco
del compañero.
Esta canción que escapa
de mi garganta,
es un clamor sureño
que quiebra el mapa,
es un verso sediendo
que busca el agua
aún exponiendo el pecho
ante la guadaña.
Esta canción que escapa
de mi garganta,
es un haz de pupilas
hacia el mañana.
Es un temblor de lunas
apuñaladas
que iluminan la senda
que nos reclama".

Mata, sin embargo, parece apartado de la canción, de un tiempo a esta parte y no se conocen placas posteriores.



De la misma cuerda, aún años más tarde, los cantautores vinculados al Colectivo 77 que supone la fragua iniciática para la última hornada de intelectuales granadinos y a cuyas filas se adscriben poetas como Alvaro Salvador o Antonio Jiménez Millán. También, Raúl Alcover, editor en RCA de un album donde junto a creaciones propias, versionaba versos de Rafael Guillén y de Javier Egea años más tarde, hasta

engarzar con nuevos planteamientos que le autoexiliaron a Madrid y bajo una fórmula y filosofía cercanas a la movida moderna.

José María Alonso, antes de producir canciones ajenas como la del marbellí José Miguel Ogalla, logró editar algunos sencillos con temas propios en una posible operación binaria que quiso combinar música y texto, mientras que desde Sevilla, Pepe Suero fletaba "Andalucía, la que divierte", con amplias resonancias del cante que se verían perpetuadas en "Alfarero" y sus entregas posteriores con hábil dominio de la flauta.

En plena eclosión del folk, cuando las ciudades andaluzas vivían una repentina vocación por la renovación tradicional, desde Huelva llega "Jarcha", notorio revulsivo para ciertos círculos pero malvistos en otros sectores por su notoria ambigüedad política y musical: "Se les había llamado los Calchakis de Andalucía por lo que representaban en el resurgir de la canción a partir del Manifiesto Canción del Sur suscrito en Granada —recuerda Claudín en su libro—. Tenían capacidad de creación, de investigación en las tradiciones populares. Cantaron letras de Távora y de un poeta decubierto por ellos, Eduardo Alvarez. Pero en otros momentos sonaban a Viva La Gente o a los Coros y Danzas de la Sección Femenina cuando repetían el folklore andaluz de romerías y rondas".

Sin embargo, dicha alternancia en el repertorio era común en otros grupos similares como envoltorio y coartada para incluir en sus recitales canciones comprometidas sin levantar sospechas a los testaferros de la dictadura. "Jarcha" se extinguió con el tiempo, de muerte natural, al igual que numerosas formaciones e intérpretes solitarios. Tal vez porque no puede haber doscientos cantautores que funcionen a la vez en un mismo país. No los hay ni en Estados Unidos. Además, el cantautor está sometido a una serie de limitaciones que otros cantantes no tienen. Limitaciones que, generalmente, vienen motivadas por su concepto de la "coherencia profesional", según Carlos Cano.

Carlos Cano, a la luz de sus cantares

En una época, le gustó Brassens. Lógicamente, empezó luego a musicar a Manuel Machado, a Lorca o Rafael Alberti y en su último disco a su entrañable Antonio Burgos. También, a santificar la copla se dedicó. Y a honrar a Brenan y Pericón de Cádiz. A nombrar el seilla y a López Rodó o el infausto Girón, cuando "las dictaduras ya están muy duras para estas huesuras y llega la ruptura . . . ". Se dió cuenta del parecido inevitable que existe entre el destierro rey poeta Al-Mutamid, cargado de cadenas, y un emigrante andaluz de hoy, cuando el destino nos clava de pronto en la duda de quién es uno. El dice que ha visto perdida por el miedo lo mejor de su generación.

— "Las generaciones se pierden por miedo, no por causas exteriores a uno, sino interiores. A eso, se le llama aburguesarse. Muchos, creen que el miedo se pierde siendo funcionario del Estado. Evidentemente, se suele buscar una falsa seguridad, con la que yo no quiero saber nada. A niveles internos, la libertad y la seguridad son incompatibles. La libertad es el riesgo de la aventura".

Tal vez por ello, cuando canta "La metamorfosis", aquel chico de la trenka rancia, hoy estómago agradecido, baranda oficial con la victoria en su mano, mire a Carlos Cano como a un bicho raro, no sin cierto rubor ni rabia: "Considero que somos los juglares de este siglo. Más que cantautor, a mí me gusta el nombre de juglar o el de trovador o el de trovero, como en la Alpujarra. Me considero un cronista del corazón y un cronista de lo colectivo".

Desde "A duras penas" hasta "Cuaderno de Coplas". Desde el polémico homenaje a Lorca en París a su itinerario andaluz. Por su música, ha sonado la vanguardia, bandas de pueblo, sones de Cádiz y de ultramar, ecos de la nueva canción europea, su amistad con Lluís Llach y naturalmente, la música clásica de Andalucía: "Yo me siento identificado con los castaños, cuando estoy en lo alto de la Alpujarra. Y no con los olivos, porque en la Alpujarra no hay

olivos. Igual me pasa con los ritmos. Porque, ¿el estilo qué es? ¿Algo de forma o algo de fondo? No puede ser solo una cuestión de marketing, ni de la moda que programe "El Corte Inglés".

Apostó, por lo tanto, en buena parte, a lo andalusí que "efectivamente, se ha topicatizado, lo cual ya es un síntoma de fortaleza. Los tópicos siempre parten de una verdad y el fondo de lo andalusí es profundo y es culto. Es la demostración de la toma de contacto con un pasado histórico, un sistema de ampliación de la propia conciencia del pueblo".

Raíces profundas

En Andalucía no hizo falta para perpetuar sus tradiciones, el titánico empeño que animó a Joaquín Díaz o Angel Carril en Castilla. Al margen de la pionera gesta del flamenco, en su extrema pureza, surgen los múltiples, livianos y hermosos fandangos, los verdiales malagueños y en otra sintonía, los trovos, las murgas de Sevilla y las coplas del carnaval de Cádiz.

Al margen del rescate voluntarioso de la extinta Sección Femenina sobre algunas formas tradicionales, la resurrección del folk en los años setenta en España ayudó a reflotar algunas parcelas ciertamente olvidadas y en rigor, minoritarias.

De ese germen, surgió por ejemplo el Certamen Folk que, pese a interrupciones, ha venido celebrándose anualmente en Tarifa, ciudad donde nace el grupo "Almadraba", autor de una carpeta larga donde se rescatan coplas sureñas y especialmente de su zona, en una órbita similar a la de "Arboleda" en Guadix o "Cal y Canto" en Almería.



Los otros cantautores

La gran sorpresa de los últimos años de canción sobre la Península se llama Javier Ruibal, residente en El Puerto de Santa María y autor de "Duna" (5), un maravilloso ejemplo de cómo el respeto a las raíces no debe postrar la tendencia creativa. Sobre ese mismo mar, navega el sevillano Benito Moreno y lo que él mismo llama "música de regresión", nacida como afluentes directos de su ejercicio local y su periplo europeo.

A otros, como Juan Antonio Muriel, sin olvidar su venero andaluz, le tienta otro compás. La nómina de los cantautores andaluces envueltos en esta dualidad es amplísima y en buena parte, desconocida para el gran público. Por su cercanía, cabe rescatar de ese olvido a los gaditanos Ana Forero y Serafín Martínez. Ana dribla desde composiciones propias al jazz y entre los textos literarios que musicara Serafín se encuentra por ejemplo, poemas de Carlos Edmundo de Ory, como rastro de un disco que, a la sombra del gaditano grupo y revista "Marejada" comenzó a gestarse sin editarse nunca.

A este lado de la luna musical, la audacia absoluta se llama Kiko Veneno, quien con Raimundo y Amador fletasen, tiempos atrás, un disco minoritario y que por lo tanto, hizo época: "resulta a todas luces incompresible que esta locura sureña llegase a las manos de la tan lenta de reflejos entonces CBS. Habilidades persuasivas de don Ricardo Pachón, supongo —intuye Juan Jesús García (6)—. Porque el desenfado e irreverencia de estas (aquellas) canciones harían sonrojar a más de uno y seguramente poner en pie de guerra legal a algún que otro abogado burgalés. Letras caóticas, contradictorias, callejeras, surreales, certeras y sinvergüenzas, mal cantadas sobre un par de guitarras andaluzas genialmente tocadas y asombrosamente libertarias". Su San José de Arimatea sigue siendo aún una especia de gel de baño, refrescante como los limones salvajes del Caribe.

Joaquín Sabina, nacido en Ubeda, estudiante y actor en Granada y viajero en Londres o Bruselas, recordaba con Victor Claudín: "Empiezo a cantar por aquí, tanto en recitales, mítines y en sitios así, como, sobre todo, porque me gusta mucho y quiero reivindicarlo, en tugurios, estos bares que empieza a haber en Madrid y en otros sitios, donde en cualquier ciudad europea ha nacido siempre la música y aquí no existía. Un sitio donde los músicos se pueden encontrar, pueden tocar, pueden hacer cosas improvisadas y esto me gusta mucho y quiero además cultivarlo de una forma profesional".

Preferencia contrapuesta a la de Carlos Cano, por ejemplo, que propone: "Mi concepto del escenario es mágico. El escenario es como una catedral, no como un pub. Un pub nunca podrá tener la abundante carga emotiva, los profundos dolores que encierra una iglesia. Porque yo creo que, en el fondo, el canto es dolor. El Príncipe Gitano dice que, para cantar, hace falta poner la cara triste".

La concepción de Sabina –cercano a sus Krahe, Alberto Pérez, Teresa Cano y sobre todo, Chicho Sánchez Ferlosio–, es distinta: "Nosotros cantamos fundamentalmente para ligar", bromeaba con Krahe en uno de sus recitales gaditanos.

No obstante, esta divergencia aparente es más formal que de fondo. Son caras de una misma moneda, aunque Sabina admita: "Creo que lo que hago y el rock siguen caminos paralelos que nunca se van a encontrar, pero yo no tengo ningún prejuicio anti–rock como tienen algunos de los llamados cantautores, ni lo he tenido nunca.

Con la música de otra parte

Pero hasta qué punto la música de ese destierro es andaluza o simplemente, como Távora mentaba, hecha por andaluces. Ese es su vértice. No cabe apelar a la partida del nacimiento de Raphael para reconocerle en esa otra copla andaluza. Ni a pesar de su nacionalismo militante, el onubense Paco Revuelta, puede apelar como autóctonas a las canciones que, en otro tiempo, le dieran a conocer.

A veces, Pepa Flores. Sobre todo, en la joya compuesta por Nieto y Cobos y ya mencionada. Antes de su última obra, albacea de Luis Eduardo Aute.

El pop–rock–andaluz forma parte de otra historia. Son héroes de una leyenda distinta, forjadas por Miguel Ríos y luego, los Smash del 68 y de Gualberto, Manuel Molina o el malogrado Julio Matito hasta desembocar en las últimas corrientes y grabaciones institucionales o sellos independientes.

Cruzaron las décadas llamándose "Imán", "Triana", "Goma" o "Medina Azahara" y supieron servir como eslabón perdido entre Elvis Presley, Liverpool y el Moghreb, donde un hombre llamado Chekara canta aún la música de los siglos mágicos de Al–Andalus que este pueblo tararea, en ocasiones, en su entraña profunda, cuando llega la noche de los sueños hermosos.

